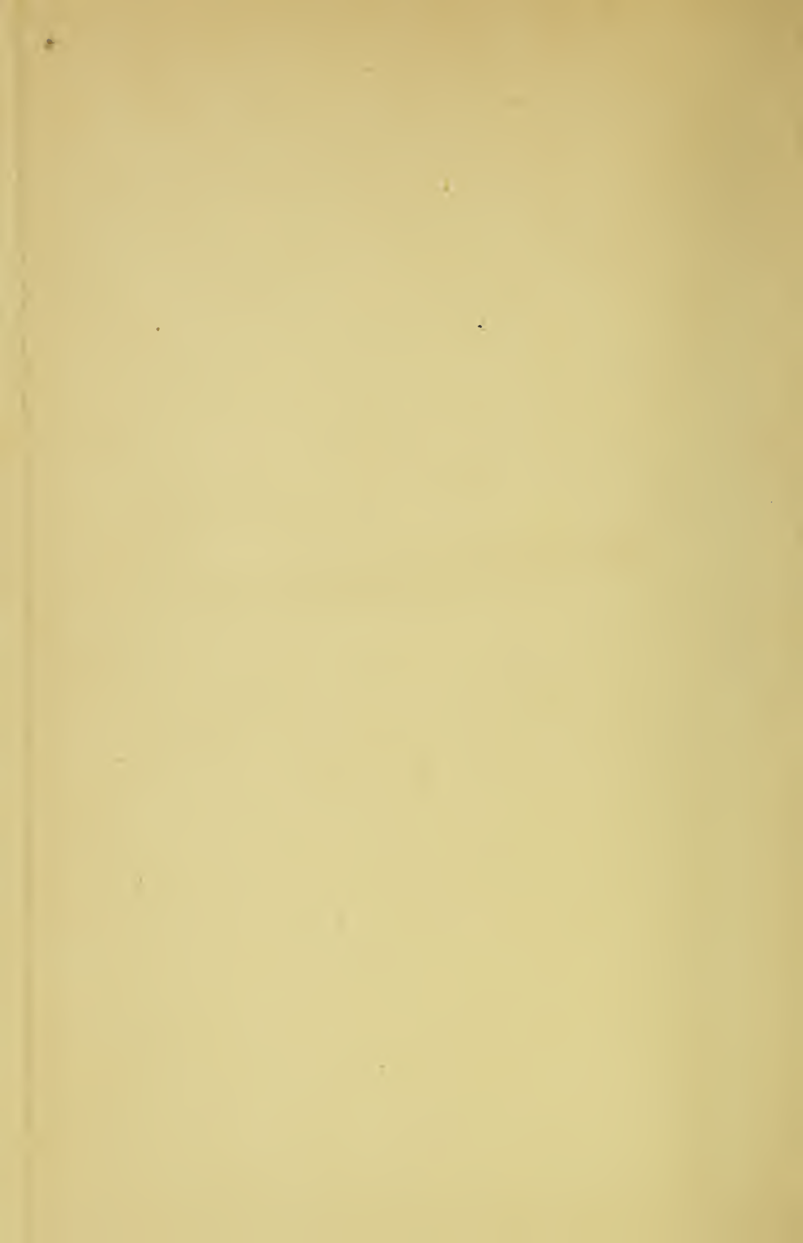


Die Minnesinger
in Bildern
der Manessischen Handschrift
Insel-Bücherei Nr. 450







Die Minnesinger

in Bildern

der Manessischen Handschrift

Mit einem Geleitwort von

Hans Naumann



Im Insel-Verlag zu Leipzig

Printed in Germany

Der nahtegalen der ist vil . . .
si kunnen alle ir ambet wol
und singent wol ze prise
ir süeze sumerwise;
ir stimme ist luter unde guot,
si gebent der werlde hohen muot
und tuont reht in dem herzen wol . . .

*

Gottfried von Straßburg
im Tristan

Keiser Heinrich.



Kunig Chůnrat der Junge.



Der von kürenberg.



Speruogil.



Her Dietmar von Ast .



Her friderich von huſen.



her heinrich von Morūge.



her heinrich von veldig.



Her Reinmar der alte.



Klingesor vō vngerlant.



Her walther vō der Vogelweide.



Her kriſtan von hamle.



Her wernher von Tüfen.



Graue kraft von Toggenburg.



her hartman vō Owe.



her v̊lrich von Liechtenstein.



her wolfran von Eschilbach.



her walther von klingen.



von Sůnegge.



Der Tanhuser.



Her Reinmar von Zwet.



Meist' Gotfrit von Strasburg.



Meister Heinrich Vrôwenlob .



Meister Johans Hadlôb.



Meister Johannes Hadloubs achtes Lied

Wa vund man sament so manic liet?
man vunde ir niet im künicriche,
als in Zürich an buochen stat.
des prüeft man dik da meistersanc.
der Manesß ranc dar nach endliche:
des er diu liederbuoch nu hat.
gein sim hof mechten nigen die singaere,
sin lop hie prüevn und anderswa:
wan sanc hat boun und würzen da.
und wisse er wa guot sanc noch waere,
er wurb vil endelich dar na.

Sin sun der kuster treibz ouch dar:
des hant si gar vil edels sanges,
die herren guot, ze semne bracht.
ir ere prüevet man da bi.
wer wiste si des anevanges?
der hat ir eren wol gedacht.
daz tet ir sin: der richtet si nach eren,
daz ist ouch in erborn wol an;
sanc, da man frouwen wol getan
wol mite kan ir lop gemeren,
den wolten si nicht lan zergan.

Swem ist mit edelem sange wol,
des herze ist vol gar edeler sinne.
sanc ist ein so gar edelez guot:
er kumt von edelem sinne dar.
dür frouwen clar, dür edel minne,
von dien zwein kumt so hoher muot.
waz waer diu welt, enwaern wip nicht so schoene?
dür si wirt so vil süezekeit,
dür si man wol singt unde seit
so guot gereit und süez gedoene:
ir wunne sanc uz herzen treit.



Die Minnesinger und ihr Maler

Die traumhafte Größe unseres Reichs unter den Hohenstaufen hat eine Kunstlyrik entstehen lassen, die vom Rittertum getragen wurde; sie nannte sich Minnesang. Minnesang ist etwas ganz Einmaliges, verschieden von aller Liebeslyrik aller anderen Zeiten. Hohe Minne ist nicht dasselbe wie Liebe. Hohe Minne hat erzieherischen Sinn; sie ist mit dem Dienst für eine edle Frau verbunden, die den Ritter erzieht; sie ist eine Form der Liebe, die unzweifelhafte Veredelung zur Folge haben muß. Wie diese Liebe verläuft, darauf kommt es nicht an. Es kommt nicht an auf die Erfüllung der Liebe. Sondern auf die Erfüllung jener einmaligen Form der Liebe, die man Hohe Minne nannte, also, wie immer in dieser symbolhaften Zeit: auf die Erfüllung von Formen. Wohl steht am Anfang noch wirkliche Liebe, und durch Walther bricht sie auch wieder auf, aber in der klassischen Mittelzeit steht die Minne. Darin liegt der Verlauf des ritterlich-höfischen Minnesangs. Er blüht von den Zeiten Barbarossas bis über die Zeiten Rudolfs von Habsburg hinaus und vergeht im vierzehnten Jahrhundert. Als er zu Ende ging, sammelte ihn die Zeit selbst. Die Hauptsammlung ist die Manessische Handschrift. Sie vor allem auch bringt den ungeheuren Reichtum an Miniaturen. Von ihren 137 ganzseitigen Bildern wurden hier 24 ausgewählt; alle außer dem Bilde Frauenlobs gehören dem Maler schon des Grundstocks an.

Als der Insel-Verlag im Jahre 1929 unserer Handschrift in der getreuen, vollständigen Wiedergabe eine wahrhafte Auferstehung bereitete, gab er ihr auch – in den drei begleiten-

den Abhandlungen – ihre wissenschaftliche Ehre zurück. Wir wissen jetzt wieder, daß dieser „Manessische berühmte Codex“ (wie Goethe ihn nannte) wirklich der Sammlung der Zürcher Manessen ganz nahe steht. Der Ritter Rüdeger Manesse († 5. September 1304) und sein Sohn, der Kustos des Domschatzes am Großmünster, Johannes Manesse, waren die Sammler mindestens des Grundstocks der Lieder und der Bilder gewesen. Geistig, zeitlich, räumlich steht unsere Handschrift diesem Manessischen Grundstock ganz nahe, sie ist dessen Fortsetzung, gewissermaßen dessen größtmögliche Erfüllung. Zürich gilt uns wieder als ihre Geburtsstadt, aber wir wissen auch, daß sie nach einer langen, teilweise sehr dunklen Irrfahrt über Heidelberg, Forsteck, St. Gallen, wiederum Zürich, wiederum Heidelberg, vielleicht Rom, vielleicht den Haag, jedenfalls Paris (seit 1657), endlich abermals in Heidelberg (seit 1888) ihre Heimat gefunden hat.

Kaiser Heinrich VI. eröffnet unsere kleine Sammlung, wie er in feierlichster Weise mit Bild und Liedern die Handschrift selber eröffnet, die zu früheren Zeiten deshalb gern in seinem Namen „Kaiser Heinrichs Liederbuch“ hieß. Thronend nach dem alten Typ des Herrschers steht das Bild des staufischen Kaisers am Eingang des großen Buchs der Bücher alter deutscher Lyrik, wie der göttliche Kosmokrator Christus etwa zu Eingang eines Psalteriums thront. Wie die Tradition vom himmlischen und vom irdischen Herrscher hier ineinander läuft, atmet solch tiefer Doppelsinn durchaus staufischen Geist. Der breite Stuhl, das Polster, der weitgeöffnete Schoß, die reiche Kleidung, der Purpurmantel, die feierliche Haltung der Gliedmaßen, das Lilien-

szepter in der rechten Hand erfüllen alte heilige Form, Helm, Schwert und Schild umgeben den Kaiser, der Schild trägt den Reichsadler aus der Zeit Kaiser Rudolfs, und das Schwert steht seltsam frei im Raum. Diese Dinge, vom Symbolwert gleichsam verlebendigt, umgeben den Herrscher wie leibhafte Waffenträger oder wie die Apostel den thronenden Christ. Aber der Zürcher Künstler hatte keine Vorstellung von der wirklichen Krone des Reichs. Das ist nicht das Bild jener alten „Karlskrone", um die die Lyrik dieses wahrhaft herrscherlichen Dichters so beharrlich kreist, sondern unsers Malers phantasievolle Erfindung. Den Mantel hat er dem Kaiser vorn geöffnet, wodurch er die strenge Haltung milderte, wie sie die alten staufischen Königsgestalten besaßen. Denn der Enkel hat die Ahnen schon im Stile der eigenen Zeit gesehn. Gerade diesen Staufer würden wir in Lied- wie Staatskunst romanischer heut empfinden, wir spüren an seiner Wiedergabe bereits den gotischen Hauch. Der Sammler ließ die Lieder der Dichter, soweit es von seinem Willen abhing, unangetastet, aber gewiß verstand er sie zum Teil schon anders, als die Dichter sie meinten. Das können wir selten erweisen. Der Maler aber verrät schon überall deutlich, wie sich die staufische Welt in den Nachfahren spiegelt.

Dieser Kaiser ist Dichter wie fast alle Staufer, und so gab ihm unser Maler das Schriftband in die linke Hand an Stelle eines anderen Insigniums. Wir glauben heut wieder an Kaiser Heinrich als Dichter und sehen ihn mit seinem hinreißend schönen, stürmisch bewegten hochfürstlichen Sehnsuchts- und Liebesruf (Ich grüeze mit gesange die süezen...) als Mittelpunkt jenes frühen Kreises, dem auch Friedrich

von Hausen angehört. Wohl singt der kaiserliche Dichter, daß ihm die Liebe wichtiger sei als die Krone, die ihn erwartet, aber es bleibt außerordentlich bezeichnend, wie eben um diese Krone, um Königtum und Herrschermacht unaufhörlich seine Gedanken schweifen.

Auf die cäsarisch-göttliche einsam thronende, wiewohl schon gotisch-lyrisch gelöste staufische Majestas folgen Bild und Lieder des letzten Staufers, König Konrads des Jungen, Konradins. So vom Ahnherrn († 1197) bis zum Urenkel († 1268) und noch zwei Generationen darüber hinaus und eine zurück spannt sich der Bogen unserer Sammlung. Nur sie hat uns zwei Lieder des unglückseligen Königsknaben bewahrt, so wie sie nur – um gleich noch einen, den weiteren Bogen zu spannen – uns den frühen Kürenberg und den späten Hadloub bewahrt hat. Wie in dem einen Lied Konradin selbst mit seiner Jugend spielt, ist sich ihrer und des ganzen Zaubers der jungen Persönlichkeit auch unser Maler bewußt. Nicht daß er die Fülle des Königtums auch für ihn erwählte, aber zur Königskrone gab er dem Erben des staufischen Weltherrschaftsgedankens doch das Jerusalemkreuz in den Schild; nicht daß er das zum Himmel schreiende blutige Ende auf der Piazza del Mercato zu Neapel wählte, das dem blonden Jüngling der blutdürstige Feind bereitete: für beides boten Konradins Lieder, denen er doch, wie man hier am besten sieht, Rechnung tragen wollte, keinen Anhalt, sondern im grünen Jagdkleid, weißbehandschuht, mit dem Falken auf der Rebhuhnbeize stellt er ihn dar. An das ungleiche Größenverhältnis zwischen Roß und Reiter darf man sich hier wie sonst nicht stoßen; die Denkart mittelalterlicher Künstler konnte die

verschieden hohe Wichtigkeit der Dinge oder Menschen schon durch verschiedene Größe zum Ausdruck bringen. Daß hier der Begleiter, selber Jüngling, Jäger und Herr, nicht kleiner erscheint als der König, darf als Zeichen gelten, daß es sich um Friedrich von Baden handelt, den Freund und letzten Leidensgefährten kindlich unerfüllten Daseins. „Ichn weiz niht, frouwe, waz minne sint, mich lat diu liebe sere engelten, daz ich der jare bin ein kint", so endete Konradins zweites Lied, als sprächen hier die jugendlichen Helden aus Wolframs bittersüß und wundersam-traurig klagendem „Titurel". Nicht indessen nur die höfische Minne, auch der staufische Königsgedanke erreichte dies Kind zu früh und bereitete ihm, wie die Minne dem Wolframschen Knaben, einen vorzeitig-tragischen Tod. Aber sie, deren schreckliches Ende gewiß noch in aller Empörung war, sie reiten hier noch als Knaben über die grüne Heide, welcher der Eingang von Konradins erstem Liede galt. Gerade die nächsten nach den Zeitgenossen mußte solches Verfahren des Malers besonders ergreifend berühren.

Unsere Auswahl springt über zu einigen Dichtern der Frühzeit, zunächst zu dem von Kürenberg. Sein Wappen weist den Mühlstein auf, der in seinem Namen enthalten ist. In schöner Symmetrie ist ihm die Liebende gegenübergestellt, die große Landesherrin mit der Krone, der einige seiner stolzen Strophen gelten. Ein Schriftblatt, von seiner erhobenen Linken zu ihrer erhobenen Rechten wie ein Botenvogel sich schwingend, war vorgesehn, ist aber in der Ausführung unterlassen. Nun haben nicht nur die Texte, sondern auch die Bildtypen unserer Handschrift ältere Vorlagen gehabt, die uns meist nur in der Wiedergabe

unseres Malers erhalten sind. Vielleicht hat diesem, im Gegensatz zu dem Künstler der Vorlage, nicht einer der sogenannten „Wechsel“, der zweistrophigen Dialoggedichte des Kürenbergers, vorgeschwebt, sondern eher vielleicht die in der Bauart besondere Strophe: „Wip vil schoene, nu var du sam mir, lieb unde leide daz teil ich samt dir ...“ – Indem der Ritter mit dem Daumen seiner Rechten, spielerisch vergessen, in den Schulterriemen des Mantels greift, vollführt er die Geste des Bamberger Reiters, und die Dame, die mit der Linken das Oberkleid vorn emporrafft, erinnert an die Geste der Naumburger Reglindis. So höfisch wie diese Haltungen also ursprünglich sind, unser Maler hat sie doch gotisch verzierlicht. All unsere Miniaturen tragen ja schon nicht mehr die Züge der modellierenden scharfbrüchigen, faltenreichen Zeichnung des romanischen Stils, der der eigentlich höfische war, sondern sind bereits gotisch in Faltenwurf, Stellung, Haltung, Bewegung der Hände und Füße. Aber bei aller Sentimentalisierung, die auch der Sammler und Ordner der Strophen in die an sich ganz unsentimentalen Kürenbergverse hineinlas, liegt dennoch auf des Ritters Antlitz ein Schein noch von der frohen, stolzen, sieghaften Schwingung des Herzens, des Hohen Mutes, der der innerste Nerv und zugleich das letzte Wort seiner Lyrik ist. An Bildern von Dichtern der altheimischen Frühzeit finden wir in unserer Auswahl nur noch die des Herrn Dietmar von Eist und des Spervogel. Den frühen fahrenden Spruchdichter Spervogel stellt der Maler mit klugem Bedacht vor eines seiner Wirt- und Gönnerpaare, vielleicht vor den gefeierten Herrn Wernhart von Steinsberg mit seiner Frau, vielleicht auch vor Herrn Walther

von Hausen, den Vater unseres Friedrich; aber da er den Wortsinn des Namens (Spervogel = Sperling) nicht mehr verstand, gab er ihm deutend einen Speer mit Vögeln in die Rechte. Denn unüberlegt und ohne Bedacht wollte er überhaupt nichts behandeln, dazu sind ihm seine Gegenstände viel zu wichtig gewesen. Nur daß wir nicht immer erraten, was ihn bewegte. Wie unser Maler dazu kam, den gerade besonders ritterlichen und adelstolzen Herrn Dietmar von Eist unter dem Bilde eines Kaufmanns mit dem Krame vor der Herrin erscheinen zu lassen, ahnen wir nicht. Vielleicht ist an ein romanhaftes Entführungsmotiv gedacht. Da aber dergleichen in der uns überlieferten Dietmarschen Lyrik nicht begegnet, glaubte man, der Maler habe in der Tat ein Bild aus einem Roman willkürlich gewählt. Indessen waren wirklich in der höfischen Lyrik, besonders in der frühen, viele Motive aus epischem Grund gewachsen, und an die reine Willkür des Malers glauben wir heut so leicht überhaupt nicht mehr.

Hausen, Morungen, Veldeke und Reinmar der Alte (d. h. der Ältere) von Hagenau sind die vier bedeutendsten höfischen Lyriker der nächsten und letzten Epoche vor Walther gewesen; zu ihnen hat Kaiser Heinrich gehört. Wie er zu Schiff über See auf Kreuzfahrt zieht: so ist Herr Friedrich von Hausen gemalt. Es stand also seine Kreuzlyrik dem Maler im Vordergrunde und wohl auch das Wissen um seinen heroischen Tod am 6. Mai 1190 im Gefecht bei Philomelion, fünf Wochen vor dem Tod Barbarossas, dessen vertrauter Freund er war; er war auch des jungen Kaisers Heinrich Begleiter auf mancher Reise gewesen. Aber nicht der hohe und strenge, durch und durch beherrschte, seiner

höheren Pflicht Hingegebene – uns für ewig das Abbild und der tiefste Inbegriff entschlossen geraden, ernsten, ritterlich-geweihten Wandels vor dem Herrn! – ward hier im Bilde festgehalten, sondern der schwer sich Trennende, versunken in Abschiedsleid.

Jedenfalls sind sie alle vier in engste Beziehung zu Minnesang und Hoher Minne gestellt, wenn auch nicht immer zu dem, was uns heute als das Bezeichnendste ihrer Haltung in Minnesang und Hoher Minne erscheinen möchte. So ist in Heinrichs von Morungen Bild nicht der Kühne, Aufregende, Temperamentvolle, der Bewegliche, Sinnenfreudige, Neuartige, in allen Gangarten damaliger Lyrik feurig Stürmende sichtbar geworden, sondern allein sein Lied mit den Versen vom Traumglück, welches die Geliebte an sein Lager führt und rasch wieder hinwegnimmt, ist wohl mit dem für ihn ausgewählten Bilde gemeint:

Minne, diu der werlde ir froide meret,
seht, diu brahte in troumes wis die frouwen min
da min lip an slafen was gekeret . . .

So ist bei Heinrich von Veldeke nicht das Lehrhafte, Realistische, Pedantische, Einfache und Ungesuchte, begrifflich Spröde seiner Lieder, sondern das Lyrische, der Natureingang der Blümlein und der Vöglein hingemalt, mutwillig um das schwarze Eichhörnchen vermehrt. „Het sin gude nouwe mare, dat die vogel openbare singen da man blumen siet.“ Nicht der Dichter predigt dem Getier, wie jener Heilige tat, das Getier predigt dem Dichter. Ein Bild des Minnesängertums, so zierlich wie es die späteren sahen, ist aus Meister Heinrich von Veldeke hier geworden. Keiner dieser Dichter blieb allein, wie etwa Kaiser Heinrich oder

Walther. Bei dem einen weilt seine Traumliebe, bei dem andern seine Schiffsmannschaft bis in den Mastkorb hinein und in den Wellen der dämonische Schrecken der Fluten, bei dem dritten die ganze lieblich verlebendigte Natur. So ist denn auch Reinmar in Gesellschaft seiner frouwe, der all sein truren gilt. Aber daß es sich hier um den Dichter handelt, in dem sich die höfische Lyrik der Hohen Minne am reinsten vollendete, um den selbstbewußten Meister des beglückt hingenommenen Leides und des geduldigen Tragens, um die Zierde am Hofe des Babenbergers zu Wien um 1200, dessen „Schüler" und Nebenbuhler daselbst einst der junge Walther war, das wird nicht sichtbar.

Die erstaunliche und so bezeichnende Legende des Minnesangs, der Sängerkrieg auf der Wartburg, trug uns die Tafel „Klingsor von Ungerlant" ein. Es ist nur scheinbar ein Doppelbild: oben heben Landgraf Hermann von Thüringen und seine Gemahlin Sophie, noch nicht entscheidend, sondern vorerst nur beschwichtigend, ihre feinen Hände; unten drückt sich in der Gruppe der Sieben die starke Erregung in den Wellen aus, die durch ihre Blicke, durch die Gesten der Arme und Hände und durch das Rudel der geradezu lebendig gewordenen 14 schwarzen Füße gehn. In der Mitte sitzt Klingsor, von der höfischen Romantik der Meistersinger aus Wolframs „Parzival" genommen und realisiert, einer der anderen ist Wolfram selbst: das Geschöpf ist so wirklich wie sein Schöpfer geworden. Einer unter ihnen ist Heinrich von Ofterdingen, „der sechste und holdeste", wie eine gleichzeitige Prosaquelle ihn nennt, Mythos auch er, aber wir wissen ja, wie gerade er wirk-

licher geworden ist im Verlaufe der deutschen Dichtung als mancher Dichter, der wirklich lebte. Er ist es längst hier. Den siebenten (Biterolf) ließ der Maler unbekannt; hielt er ihn etwa für jenen Teufel, der Klingsor beistand und mit Wolfram focht „in menschlicher forme“? Die Lyrik der Stauferzeit, ihre Dichter, einer ihrer Mäzene und sein Hof, die Wartburg, das alles ist Legende geworden. Aber weil es noch nicht genügte, kamen eine geheimnisvolle Romanfigur und die bezaubernde Gestalt des Ofterdingers, Idee des Minnesanges in Person, hinzu. All das war nur in Deutschland möglich. Unter den Händen des Malers hat sich die Legende schließlich zum Bild verdichtet.

Walther von der Vogelweide und Wolfram sind unter diesen Sieben nicht mit Sicherheit bestimmbar, sollen es wohl auch nicht sein. Aber jedermann kennt Walthers berühmtes Sonderbild aus unsrer Handschrift; jedermann weiß, daß der Text vom Eingang seines ersten Reichstonspruchs das Motiv abgab: „Ich saz uf eime steine und dahte [deckte] bein mit beine, dar uf sazt ich den ellenbogen, ich hete in mine hant gesmogen daz kinne und ein min wange ...“ Mit wundersamer Sicherheit ward damit das Zentrale und Neue in Walthers Erscheinung festgehalten und begriffen. Nicht der Dichter des Tandaradei, überhaupt nicht der Minnesinger etwa in Begleitung seiner Dame, sondern der nachdenkliche Spruchdichter, der einsame Grübler, der Gesetzgeber, der aufbrechen und in die Zeit gehen wird mit Zeitgedichten, die vor Zorn und Würde überquellen, der die Handelnden rufen wird, um sich mit ihnen zu verbünden, weil er nicht nur das Reich und die Kaiseridee, nicht nur die Idee der reinen christlichen unpolitischen Urkirche, son-

dern weil er die gesamte höfische Kultur bedroht sieht in der erprobten Dreiheit des Grundes ihrer Wertgebiete: Gott, Ehre und Eigentum. In der Gebärde tiefster Versonnenheit sitzt hier der Dichter des ersten staatlichen Gedichts in deutscher Zunge, Wächter und Gewissen des Reichs, der mit der Geste des Hüters der Zucht, Ordnung und Tradition alsbald vor den Kaiser treten wird: „Herr Kaiser, ich bin der Bote des Herrn und bring Euch Botschaft von Gott . . .“ Auf idyllischen Eindruck kam es dem Maler mit gutem Grunde nicht an, wenig ist hier verzierlicht oder gotisiert. Viel freie Fläche ist um den Gedankentiefen gelassen, den nur sein großes treues Ritterschwert begleitet und das übrige Gewaffen, geschmückt mit dem „redenden“ Wappentier, weil das alles symbolhaft zur Erscheinung des ritterlichen Herrn gehört. Die einsame Majestät erinnert an die Kaiser Heinrichs, den er nicht mehr vorfand, als er 1198 die staufische Bühne betrat, dessen Tod ihn aber gerufen hatte und nach dem er in Philipp und Otto vergebens suchte, bis er ihn in Friedrich II. endlich wiederfand. Aber es ist nicht die Majestät des weltrichterlichen Amtes, sondern die des verantwortlichen Dichtertums, die hier thronende Gestalt gewann.

Für Herrn **Kristan von Hamle** freilich kam nur ein Liebesabenteuer in Frage. Von außerordentlicher Verliebtheit in alten und neuen Wendungen sind die fünf Minnelieder des (wie Toggenburg und Teufen) nachwaltherschen Dichters erfüllt, als sechstes kommt ein hübsches Tagelied hinzu. Unser Maler, zur Abwechslelung unter den vielen verliebten Sängern genötigt, wählte das geläufige und spaßhafte Motiv vom „Schreiber im Korb“, das auf der

mittelalterlichen Virgil-Legende beruht. Aber wer sagt uns, ob er es wirklich spaßhaft meinte? Vielleicht zieht die Dame den Liebenden hier gar nicht empor, um ihn dann hängen zu lassen in der Mitte und dem Gespött preiszugeben (ihrer Besorgnis im zugehörigen Tagelied entspräche das wenig); vielleicht läßt sie hier überhaupt „den lieben man, den sie sich gefangen hatte" bereits wieder hinab nach der Süße der Nacht und zufolge ihrer Besorgnis im Tagelied. Vielleicht blickt sie hier so ängstlich nach dem grauenden Tag, wie er sehnsüchtig zurück zu ihr.

Und deutet Herr Werner von Teufen wirklich mit dem schlanken Finger seiner Rechten auf den Mund der Dame hin, so sollte klar sein, daß dem Maler der rücksichtslose Spruch von Mundes Minne, die nicht von Herzen kommt, vorgeschwebt hat: „Deswar, ich ahte uf mundes minne niht ein ei (nicht im geringsten); swes herze min ze schaden doch wil lagen (nachstellen), da enkan min guoter wille vollec-lichen niemer mere werden bi." Sie entzieht ihm den Falken, sie entzieht ihm wahrscheinlich weit mehr; unbezwungen ist noch, die doch ihn bezwang; Ungemach duldet er wirklich von ihr, wie er sagt. Aber das leiblich-seelische Spiel der Reitenden flutet in die Rosse hinab, von denen der Braune den modischen Apfelschimmel spielerisch in den Mähnenkamm beißt. Es flutet in den Ritter zurück, der die Schulter der Dame umgreift, indem der Schimmel spielend den Fuß des Ritters benagt, welcher von hinten aus dem blauen Mantel vor dem Bug hervorkommt. Hier reitet eine sonderbar zu lebendiger Einheit verschlungene Vielheit über die Flur, der nur die Dame ihr Herz so entzieht, wie sie symbolhaft den Falken hinaushält.

Dem Grafen Kraft aus dem wilden Haus der Toggenburger gesellt der Maler nicht die Dame mit dem Mund, der Rosen lacht, wovon eins seiner Lieder singt, die ihn indessen nie erhört, sondern er gesellt ihm eine Dame, die dem Sänger von der Zinne herab auf die Leiter das Kränzlein und damit ihre Liebe reicht. So ändert er denn das Geschick des in seinen Liedern ewig unglücklich und vergeblich Liebenden. Wir können den holden Gedanken, der die Erfindung oder die Auswahl dieses Bildes leitete, wohl verstehn: der Schweizer hat dem Schweizer eine seltsame Sühnung seines vielleicht nur erdichteten Schicksals mit in die Unsterblichkeit gegeben. Graf Friedrich von Toggenburg, ein Sohn des Dichters, gehörte zu dem edlen Freundeskreise Hadloubs und der Manessen.

Das hervorragend Ritterliche in der Erscheinung ist dieser Welt noch stark belassen. Hartmann von Aue und Ulrich von Lichtenstein, galoppierend mit eingelegtem Speer von rechts ins Bild, Wolfram von Eschenbach mit Sturmfahne und Schild in den gepanzerten Händen, schwertumgürtet, zwei silberne Beile im Zimier, der Knappe hält indessen das ungeduldige Roß, alle drei vollständig gewappnet und selbst das Antlitz vom Topfhelm umschlossen, – für uns in erster Linie Dichter, für unsern Maler leibhaftige Idee des Rittertums: Ulrich, der Dichter des Frauendienstes, nicht wie er ihn dichtet, sondern wie er ihn lebt, auf seiner abenteuerlichen Venusfahrt begriffen (daher mit dem Kniebild der Frau Venus im Zimier), einer Fahrt, die ihn im Frühling 1227 vom Adriatischen Meere (daher die Seedämonen) bis nach Klosterneuburg führte; Wolfram, der all seine wundersamen großen Werke

ausdrücklich nicht als Literatur, sondern im Schildesamt gedichtet haben wollte (nicht um Minnesang will er geliebt sein, sondern um Rittertum), und selbst Hartmann, der hier alles Gelehrte und Literarische aus seinem Wesen verlor, um nur noch der ritterliche Dichter ritterlichster Romane und einer Lyrik zu sein, die sich von der Minne zum Kreuzzug gewandt hat. Ein Minnesänger der reifen Spätzeit, Walther von Klingen, Freund Kaiser Rudolfs, wirft in lebendiger Kampfszene von rechts her seinen Turniergegner über den Haufen; die mittelste unter den fünf lebhaft anteilnehmenden Frauen wird wohl die „Gebieterin“ sein, der Turnier wie Lieder gelten. Der von Suonegge, dichterisch ihm nah verwandt, ist mit Knecht und Bracken auf fröhlicher Hirschjagd begriffen, was den ritterlichen Herrn, aber nicht den Dichter in ihm dartun soll. Der Tannhäuser gar ist als Deutschordensritter wiedergegeben im weißen Mantel mit dem schwarzen Zeichen des Ordens, wodurch uns seine rätselhafte Erscheinung noch rätselhafter wird. Hätte der Maler nur den Kreuzfahrer gemeint, so wäre das Kreuz rot und der Mantel nicht weiß. Vom Tannhäuser der Legende, vom sündhaften Minner und ruhelosen Büßer ist hier so wenig eine Spur wie in dem Bilde Morungens von dem „edlen Möringer“ der Ballade; beides wäre zu jener Zeit schon möglich gewesen. Jedenfalls nimmt unser Maler Tannhäusers Persönlichkeit ernst, nicht wie die neuere Forschung tat, die ihn, verführt von einigen mißdeuteten Liedern, viel zu sehr als Komiker und Prahler genommen hat.

Aber unser Maler sucht auch nach Mitteln, den Dichter- und Sängerbegriff, der als solcher den Jüngeren schon seit

geraumer Zeit bewußter geworden war, unmittelbarer zum Ausdruck zu bringen. Er verfiel bei dem blinden Reinmar von Zweter darauf, ihn seine Sprüche diktieren zu lassen: einem Schreibfräulein auf das Pergament, einem Schreiberlein zugleich auf das Wachsdiptychon. Daß dieser Dichter blind war, hat also der Maler gewußt. Meister Gottfried von Straßburg hat soeben unter einem Zelt einer Gruppe von fünf Herren aus seiner Dichtung vorgelesen; in der lebhaften Anteilnahme der Hörer, ihrem Staunen, ja ihrer Bewunderung spiegelt sich des Malers Kenntnis von dem Ruhm des großen Namens wieder. Möglich immerhin, daß es sich um die fünf von Gottfried mit Namen angegebenen zeitgenössischen Dichter handelt (Hartmann, Bliker, Veldeke, Reinmar, Walther), mit denen er sich in seinem „Tristan" stilkritisch auseinandersetzt. Und der zweite Maler hat auch den berühmten Zeitgenossen Frauenlob, der zur Zeit vielleicht noch am Leben war, denn er starb erst 1318, in seinem musischen Berufe genommen: er malt den Begründer der Meistersingerschule von Mainz in Spielmannskönigstracht über seiner neunköpfigen Schule. Da er im Sängerstreit mit Regenbogen den Namen „Frau" einst über den Namen „Weib" gestellt hatte, gab ihm der Maler die gekrönte Frau ins erdichtete Wappen und Helmzimier. Daß er nicht die schöne Szene wählte, wie ihn die Frauen von Mainz zu Grabe trugen, beruht vielleicht darauf, daß der Dichter zur Zeit noch am Leben war.

Es ist möglich, daß auch Hadloub seine eigenen Bilder noch selbst gesehn hat, nicht Bilder vielmehr, sondern „Zürcher Novellen", die auch unser Maler schon um ihn gefügt hat wie sein großer Landsmann 650 Jahre danach, zwei

zugleich auf einer Tafel und geschöpft aus dem gleichen Stoff, der selbstbiographischen Minnelyrik des Dichters. Denn von den ungewöhnlich reichen, derben und zarten Möglichkeiten dieser Dichtung wählte der Maler nicht die geringwertigere Dorfpoesie, sondern den Minnesang mit seinen schon renaissancehaft novellenartigen Zügen: unten, wie der Dichter als Pilgrim verkleidet der Herrin mit einem grauweißen Angelhaken den Minnebrief listig an den Mantel heftet, als sie zur Frühmesse geht; oben, wie er, durch Vermittlung hoher Gönner der Herrin endlich genaht, überwältigt vor sie hinsinkt „als ein tot man“, bis zwar nicht die Dame selber wie im Liede ihn in die Hand beißt, weil er die ihrige zu lange festhielt, sondern das eifersüchtige Wachtelhündchen. So rundet sich in Hadloub denn der Kreis: er war es, der im Lied die Herren Manesse und ihre Liedersammlung feierte, und nun nahm die vollendete Sammlung zum Danke auch seine Lieder mit besondrer Sorgfalt in sich auf, zwei Bilder auf einer Tafel ihm und ihnen gewährend, was sie niemals sonst wieder tat.
So geben wir denn gerne zu, daß die Bilder der Handschrift in einem sehr engen Zusammenhang mit den Dichtern und ihren Liedern stehn, daß sie in der geistigen Bedeutung untrennbar zueinander gehören. Der Zusammenhang der Bilder mit den Dichtern beruht entweder auf einzelnen ihrer Verse, denen die Bilder gelten sollen, oder auf den Ideen, die der Maler und seine Zeit sich von der Gesamtpersönlichkeit der Dichter auf Grund einiger oder aller ihrer Verse gemacht hatten, oder schließlich auf gewissen Lebensumständen der Dichter, als deren Bildnisse sie durch Aufschriften und Wappen gekennzeichnet sind. Die geschicht-

liche Richtigkeit dieser Wappen ist für einen sehr großen Teil schon bewiesen. Von den Lebensumständen der Dichter kannten die Maler naturgemäß mehr als wir und als die Lieder selber enthalten, und gelegentlich machten sie davon Gebrauch. Illustrationen im neuzeitlichen Sinn wollten sie zum Glück nicht schaffen und haben sie nicht schaffen wollen können. Porträtähnlichkeit im besonderen lag nicht in ihrem Absichtsbereich. Sie haben ihr Werk mit einer höher gelagerten Wahrheit und Wirklichkeit erfüllt, die Glauben verdient und der wir uns heute wieder hinzugeben gelernt haben. Sammler wie Maler haben nach Erscheinung und Wort mit unsäglichem Fleiß uns die Dichter so nahe gebracht, wie sie nur konnten. Sie sind nur für die musikalische Seite nicht gerüstet gewesen, wie damals die weltlichen Schreiber in Deutschland überhaupt, und sie teilten uns deshalb die Melodieen nicht mit, aber die Bilder wie die Verse sind dennoch von Musik durchtönt. Sie haben uns ein Denkmal der Stauferzeit errichtet in Jahren, als dies göttliche Geschlecht schon lange erloschen, und ein unvergängliches Denkmal des höfischen Rittertums, als dieses selber schon fast gänzlich vergangen war . . .

Hans Naumann

Verzeichnis der Bilder

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten des Geleitworts)

Die Wiedergabe der Bilder erfolgte durch die Kunstanstalt H. F. Jütte in Leipzig. / Der Einband wurde von Fritz Kredel nach Motiven der Liederhandschrift gestaltet





Tannhäuser [illegible]
König Konrad auf der Jagd
Walther tiefen Gedanken
Graf von Toggenburg [illegible]
Wernher vom Teufen [illegible]
Hartmann von Aue Adlerkopf
Johannes Hadlaub – [illegible]

Klingsor von Ungarland
Landgräfin von Thüringen
Minnesänger

Manesse Manuscript von Heidelberg
1350

